

Η πρώτη υποδοχή του Ρεαλισμού και του Νατουραλισμού στο ελληνικό θέατρο. Πρακτικά Ημερίδας, επιμ. Αντώνης Γλυτζουρής, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη και Μαρία Μαυρογένη, Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας/Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Ρέθυμνο 2016, 200 σ.

Τον Ιανουάριο του 2015, στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών στο Ρέθυμνο, πραγματοποιήθηκε επιστημονική ημερίδα για την υποδοχή του Ρεαλισμού και του Νατουραλισμού στο νεοελληνικό θέατρο. Η ημερίδα ήταν αφιερωμένη στη μνήμη του πρωτοπόρου Δημήτρη Σπάθη, που εκπόνησε το 1959 διδακτορική διατριβή για το θέμα, στο Ινστιτούτο Ιστορίας των Τεχνών της Ακαδημίας Επιστημών της Σοβιετικής Ένωσης στη Μόσχα. Δέκα εργασίες της συνάντησης αυτής αποτελούν τα περιεχόμενα της έκδοσης *Η πρώτη υποδοχή του Ρεαλισμού και του Νατουραλισμού στο ελληνικό θέατρο*, που κυκλοφόρησε έναν χρόνο αργότερα, από το Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας σε επιμέλεια των Αντώνη Γλυτζουρή, Κωνσταντίνας Γεωργιάδη και Μαρίας Μαυρογένη.

Στο εισαγωγικό κείμενο του τόμου με τον τίτλο «Ένα ερευνητικό πρόγραμμα γύρω από την πρώτη πρόσληψη του Ρεαλισμού στο νεοελληνικό θέατρο: Επιτεύγματα, ερωτήσεις και επιδιώξεις» (σ. 5-27), ο Αντώνης Γλυτζουρής εξηγεί ότι η πρωτοβουλία αυτή είναι μέρος μια ευρύτερης ερευνητικής προσπάθειας, που ξεκίνησε με το πρόγραμμα «Αστικός εκσυγχρονισμός και νεοελληνικό θέατρο: η υποδοχή του Ρεαλισμού από τον 19ο αιώνα ως τους Βαλκανικούς Πολέμους». Το πρόγραμμα, την εποπτεία του οποίου έχει ο Γλυτζουρής, στηρίχθηκε στην επεξεργασία του πλούσιου και πολύτιμου θεατρολογικού αρχείου του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών –που θεμελίωσε ο Θόδωρος Χατζηπανταζής και εμπλουτίζει σήμερα η Κωνσταντίνα Γεωργιάδη– και συμπληρώθηκε με επιπλέον δεδομένα και στοιχεία τα οποία συγκεντρώθηκαν και οργανώθηκαν σε τρεις ηλεκτρονικές βάσεις δεδομένων, που καταγράφουν: α. τις μεταφράσεις, τα πρωτότυπα έργα και τις εκδόσεις ρεαλιστικών δραμάτων· β. τις παραστάσεις τους· γ. τα κριτικά και θεωρητικά δοκίμια της εποχής για τον ρεαλισμό. Η διοργάνωση της ημερίδας και η έκδοση των Πρακτικών της είναι ένα δεύτερο βήμα της προσπάθειας αυτής, το οποίο επιδιώκει να ανανεώσει το ενδιαφέρον για τον Ρεαλισμό και τις ποικίλες εκφάνσεις του στη νεοελληνική θεατρική ζωή στο γύρισμα προς τον 20ό αιώνα, προσφέροντας «δειγματοληπτικές ‘γεωτρήσεις’ σε επιλεγμένες περιοχές» (σ. 8).

Η συζήτηση γύρω από την υποδοχή του ρεαλιστικού θεάτρου, τις αναζητήσεις, μεταπλάσεις και χρήσεις του στη νεοελληνική σκηνή έχει αρχίσει από νωρίς, στην ουσία μαζί με τη εμφάνιση του φαινομένου. Όμως είναι μια συζήτηση με πολλές ανασχές και βραχυκυκλώματα, όπως επισημαίνει ο Γλυτζουρής στο εισαγωγικό κεφάλαιο, που

αποτελεί στην ουσία και τη θεωρητική πλαισίωση του τόμου. Εδώ κατατίθενται οι χρονολογικές, αισθητικές και ιδεολογικές οριοθετήσεις του κινήματος, υπογραμμίζονται οι σχέσεις του με τον αστικό κόσμο του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα και αναδεικνύονται οι διασταυρώσεις και ρήξεις του με την υπάρχουσα θεατρική γραφή και πρακτική. Σε επίπεδο ορολογίας, ο Γλυτζουρής απορρίπτει τον όρο «θέατρο των ιδεών» που έχει χρησιμοποιηθεί στην ελληνική βιβλιογραφία για να περιγράψει τη δραματική παραγωγή που συνομιλεί με τα νέα ρεύματα στο τέλος του αιώνα. Στη συνέχεια, σχολιάζει την περίπλοκη σχέση του νεοελληνικού θεάτρου με την ηθογραφία που, ενώ πρέπει να αποσυνδεθεί από τις ρεαλιστικές και νατουραλιστικές κατακτήσεις (σ. 18), μοιάζει να λειτουργεί όχι μόνο «ως μια ανάγκη κοινωνικής παρατήρησης των εγχώριων ηθών αλλά και ως μια ανάγκη επιβεβαίωσης και διαφύλαξης μιας συλλογικής ταυτότητας, της εθνικής, απέναντι στα ευρωπαϊκά ήθη» (σ. 26). Για τον μελετητή, οι ιδιαιτερότητες, οι καθυστερήσεις και οι ετεροχρονίες στην πρόσληψη των καλλιτεχνικών κινημάτων σε συνδυασμό με την προσπάθεια σφυρηλάτησης του εθνικού χαρακτήρα ορίζουν την ηθογραφία ως «έναν εθνοκεντρικό και ανολοκλήρωτο ρεαλισμό» (σ. 26).

Το κείμενο της Κωνσταντζας Γεωργακάκη «Η ρεαλιστική ματιά του βουλευάρτου στη στροφή του αιώνα. Η περίπτωση του Alfred Carus» (σ. 28-47), που ακολουθεί, καταγράφει τις παραστάσεις των έργων του Γάλλου συγγραφέα στην Αθήνα των αρχών του 20ού αιώνα και εξετάζει την πρόσληψη τους από τον Τύπο και την αποδοχή τους από το κοινό. Ο «ρεαλισμός του σαλονιού» του Καπύς αντιμετωπίζεται με καχυποψία και απόρριψη από κριτικούς και συγγραφείς της εποχής, αλλά η συχνότητα με την οποία παρουσιάζονται τα θεατρικά του κείμενα στη σκηνή –εννέα έργα σε μια περίπου δεκαετία– δείχνει ότι το κοινό τα προτιμά. Από την πλευρά της, η κριτική κραδαίνει το γνωστό ‘όπλο’ της ηθικής σήψης, που υποτίθεται ότι προκαλούν τα φαρσικά αυτά κείμενα, και διατρανώνει τον κίνδυνο διάβρωσης των ελληνικών ηθών από το ‘διεφθαρμένο’ γαλλικό θέατρο του βουλευάρτου (σ. 30 και 44). Την απειλή προς τις αξίες της οικογένειας, της ευπρέπειας και του συζυγικού βίου συμπληρώνουν επικρίσεις που αφορούν την πολυτέλεια των κοστούμιών και την προώθηση της παρισινής μόδας από σκηνής (σ. 42-2). Οι παραπάνω αντιδράσεις του Τύπου και του κοινού είναι ίσως δηλωτικές του βαθμού αστικοποίησης της ελληνικής κοινωνίας· όμως ο εικονογραφικός ρεαλισμός του «καλοφτιαγμένου έργου», τον οποίο ‘υπερασπίζονται’ τα κείμενα του Καπύς, παραμένει προσκολλημένος, όπως μας δείχνει η Γεωργακάκη, σε μια περιγραφική σχέση με την πραγματικότητα, ξεπερασμένη και εν πολλοίς ανώδυνη στην αυγή του νέου αιώνα (σ. 46).

Ο Χέρμαν Ζούντερμαν [Herman Sudermann], όπως σημειώνει και η Μαρία Μαυρογένη, στο επόμενο άρθρο, με τον τίτλο «Η πρόσληψη των έργων του Χέρμαν Ζούντερμαν στην Ελλάδα του δέκατου ένατου αιώνα» (σ. 47-67), υπήρξε ένας από τους «πιο δημοφιλείς συγγραφείς του καιρού του», έστω κι αν τα κείμενά του στη συνέχεια λησμονήθηκαν. Ο Γερμανός συγγραφέας έγινε γνωστός στο ελληνόφωνο κοινό κυρίως μέσα από τα δράματά του *Τιμή* και *Μάγδα*, αν και δεν είναι αυτά τα μόνα που ανεβάστηκαν από τους ελληνικούς θιάσους. Ο Ζούντερμαν ανήκει στους δραματουργούς που τροφοδότησαν με μεγάλες επιτυχίες τις εμπορικές σκηνές της Ευρώπης και τους διάσημους θεατρικούς αστέρες της εποχής, κάνοντας ταυτόχρονα μικρά 'ανοίγματα' στη σχολή του Ζολά και στις μοντέρνες συγγραφικές τάσεις. Ο συνδυασμός αυτός και η θεματική των δραμάτων του εξηγούν, κατά τη Μαυρογένη, την ευρεία αποδοχή του, μολονότι κριτικοί, όπως ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος, τον κατακεραυνώνουν για την ατολμία, τον καιροσκοπισμό και τη συμβιβαστική διάθεση της «φυσιογραφικής» τέχνης του (σ. 51-2). Τα ζητήματα τιμής και οικογενειακών σχέσεων που πρόβαλλε ο Ζούντερμαν, έδωσαν επιπλέον το έναυσμα για τη συγγραφή νεοελληνικών κειμένων (σατιρικών, αλλά όχι μόνο) γύρω από τα θέματα αυτά, με τα οποία πλέον μπορούσε να 'συνδεθεί' το κοινό της Αθήνας.

Το άρθρο του Γιάννη Μόσχου, «Η επίδραση του Νατουραλισμού στη σκηνική ανάγνωση του Ίψεν (από τους *Βρικόλακες* τους 1894 έως την έναρξη των Βαλκανικών Πολέμων)» (σ. 68-87), μελετά τη σκηνική παρουσίαση των ιψενικών δραμάτων από την πολύκροτη πρώτη παράσταση των *Βρικόλακων* στην αθηναϊκή σκηνή έως το 1912. Το βασικό ερώτημα στο οποίο αποπειράται να απαντήσει ο συγγραφέας είναι το «κατά πόσο ενστερνίστηκαν οι θίασοι τις διδαχές του Νατουραλισμού στον τρόπο ανεβάσματος των έργων» του Νορβηγού δραματουργού (σ. 71). Ο Μόσχος, συγκεντρώνοντας πληροφορίες και εκτιμήσεις από τον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο αλλά και από τις νεότερες μελέτες για το θέατρο της περιόδου, υποστηρίζει ότι αχνές αλλαγές στο παίξιμο διαφαίνονται από νωρίς – ακόμη και στην περίπτωση ηθοποιών που είχαν μαθητεύσει στα θρανία των παλιότερων υποκριτικών μεθόδων. Την τομή, πάντως, στη σκηνική παρουσίαση των έργων του Ίψεν κάνουν οι πρώτοι σκηνοθέτες του νεοελληνικού θεάτρου, Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και Θωμάς Οικονόμου. Ο Χρηστομάνος δημιουργεί μια «εξωραϊσμένα αληθοφανή σκηνική πραγματικότητα» στα ανεβάσματά του και μοιάζει να απαιτεί ένα πιο «συγκρατημένο» υποκριτικό ύφος – το οποίο η κριτική συχνά αποδίδει ως «φυσικό» – σε σχέση με αυτό που επικρατούσε στο θέατρο της περιόδου (σ. 78). Ο Οικονόμου, ειδικά μετά τη θητεία του στο Βασιλικό, στα πέντε έργα του Ίψεν που θα παρουσιάσει από το 1906 έως το 1912, θα ταυτιστεί με την ιδέα της «νατουραλιστικής φυσικότητας της ερμηνείας» (σ. 83), έστω και αν είναι

δύσκολο, όπως επισημαίνει ο Μόσχος, να μιλήσει κάποιος με βεβαιότητα για τα παραστασιακά αποτελέσματα των υποκριτικών επιδόσεων του ίδιου και των ηθοποιών που δίδαξε. Ο Χρηστομάνος και ο Οικονόμου, καταλήγει ο μελετητής, «διύλισαν τον Νατουραλισμό μέσα από την καλλιτεχνική τους ιδιοσυγκρασία και από τους όρους που τους έθεσαν οι συνθήκες του θεάτρου της εποχής τους» (σ. 87).

Το πέμπτο κατά σειρά μελέτημα των Πρακτικών ανήκει στη Μαρία Σεχοπούλου και τιτλοφορείται: «'Βορειοπάθεια' και 'ομιχλοσέβεια': αντιδράσεις στην πρώτη ελληνική παράσταση του έργου *Δεσποινίς Τζούλια* (1908) του August Strindberg» (σ. 88-108). Η πρεμιέρα του δράματος του Στρίντμπεργκ στην ελληνική σκηνή δίνεται το καλοκαίρι του 1908 στο θέατρο Πανελλήνιον από το θίασο της Κυβέλης, με την ίδια στον πρωταγωνιστικό ρόλο. Πριν την παράσταση, όπως και στην περίπτωση του Ίψεν το 1894, ο Γρηγόριος Ξενόπουλος αναλαμβάνει ρόλο 'εισηγητή' στο έργο του Σουηδού δραματουργού, προκαλώντας, όπως αναλυτικά παρουσιάζει η Σεχοπούλου, έντονες αποδοκimasίες και αρνητικά σχόλια που δεν βοηθούν στη θετική του αποτίμηση (σ. 93-7). Η δυσφορία και απaréσκεια προς το δράμα εντάθηκε μετά την παράσταση: οι κριτικοί το χαρακτηρίζουν ως «μέτριο» «ηθικώς βρωμερό», με «αναρχικάs και νοσηράs ιδέας», και ισχυρίζονται ότι «αναπτύσσονται εν αυτώ οι απαίσιοι και αποτρόπαιοι θεωρίαι των τελευταίων χρόνων» (σ. 99). Η προκλητική ηρωίδα του Στρίντμπεργκ και οι προβληματισμοί του γύρω από την ύπνωση, την υποβολή και τις ψυχολογικές μεταπτώσεις θα συναντήσουν ολοφάνερα ισχυρές αντιστάσεις στην Αθήνα της εποχής, εξηγεί η συγγραφέας, ενώ η επαναστατικότητα της γραφής του θα χρησιμοποιηθεί ως βέλος στη φαρέτρα όσων καταφέρνουν εναντίον των «μαλλιαρών» και του δημοτικισμού (σ. 101).

Στα τρία κείμενα που ακολουθούν, αφήνουμε πίσω τους ξένους συγγραφείς του Νατουραλισμού και συναντάμε την εγχώρια δραματική παραγωγή. Η Αρετή Βασιλείου στο «Ανασχέσεις του Ρεαλισμού/Νατουραλισμού: η περίπτωση του Αλέξανδρου Μωραϊτίδη» (σ. 109-127) συζητά τις «ιδεαλιστικές δραματουργικές απόψεις» του συγγραφέα και δημοσιογράφου Αλέξανδρου Μωραϊτίδη και την επιλεκτική του σχέση με τα κελύσματα του ρεαλισμού. Ο Μωραϊτίδης συμμετέχει ενεργά στη συζήτηση γύρω από το νέο ρεύμα, όταν το 1880 σε κριτική –απάντηση στην ουσία στον Αγησίλαο Γιαννόπουλο– εκφράζει τη «θεμελιώδη καλλιτεχνική του αντίθεση ως προς την πιστή σκιαγράφηση της πραγματικότητας» και την απόσταση που τον χωρίζει, όπως ο ίδιος υπογραμμίζει, από την «κοινωνική επανάστασιν της πραγματικής ή υλιστικής σχολής του Ζωλά» (σ. 114). Η συμπόρευση του Μωραϊτίδη με το αντιρεαλιστικό στρατόπεδο, όμως, όπως διαπιστώνει η συγγραφέας, δεν θα τον αποτρέψει από τη σύνθεση διηγημάτων, λίγο αργότερα, που φανερώνουν «μια πιο ρεαλιστική αντιμετώπιση της

καθημερινής ζωής» (σ. 123).· εξέλιξη, εντούτοις, που δεν μοιάζει να επηρεάζει τα δραματουργικά του πρότυπα. Στα δράματα που γράφει κατά τις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, θα μείνει προσκολλημένος στους ρομαντικούς ήρωες, τα αλυτρωτικά ιδεώδη και τα εθνικά οράματα. «Η περίπτωση της διχασμένης καλλιτεχνικής δημιουργίας του Μωραϊτίδη καταδεικνύει λοιπόν» υπογραμμίζει η Βασιλείου, «τη διόλου αυτονόητη και αυτόματη μετάβαση από την ιδεαλιστική ρομαντική θεώρηση του κόσμου και της τέχνης προς την κριτικά ρεαλιστική αντιμετώπιση της πραγματικότητας» (σ. 125).

Ο Μάρκος Αυγέρης και «το σκληρό αγροτικό του δράμα», που ανέβασε ο Χρηστομάνος στη Νέα Σκηνή το 1904, θα απασχολήσει τη Βάνια Παπανικολάου στο «Μπροστά στους ανθρώπους: Νατουραλιστικοί πειραματισμοί σε ηθογραφικό καμβά» (σ. 128-142). Σκοπός του άρθρου, όπως δηλώνεται εξ αρχής, είναι «να συζητηθεί η προσπάθεια αποστασιοποίησης του νεαρού συγγραφέα από τους κανόνες της ηθογραφίας και το πέρασμα σε μονοπάτια περισσότερο νατουραλιστικά» (σ. 129). Ο Αυγέρης στο *Μπροστά τους ανθρώπους* δείχνει, μέσα από μια ερωτική ιστορία τοποθετημένη στο ειδυλλιακό περιβάλλον της ελληνικής επαρχίας, την αποκτήνωση των χωρικών, τη βία και την υποκρισία στη συμπεριφορά και τα ήθη τους και την ωμή όψη της ζωής. Επηρεασμένος από συγγραφείς όπως ο Τολστόι και ο Καμύσης, ο Αυγέρης έλκεται από τα νατουραλιστικά ιδεώδη αλλά, όπως υποστηρίζει η Παπανικολάου, «τελικά, μετεωρίζεται μεταξύ του ρεαλιστικού ορθολογισμού και του ρομαντικού συναισθήματος» (σ. 136). Στο συμπέρασμα αυτό την οδηγούν το αυτοβιογραφικό στοιχείο της ιστορίας που αφηγείται ο συγγραφέας –είχε παρακολουθήσει μικρός, στο χωριό του, τη δημόσια διαπόμπευση γυναίκας– και το «πλανώμενο στοιχείο του μοιραίου και της διαθλώμενης θλίψης [...] που κυριαρχεί σ' όλο το έργο» (σ. 137). Ο τρόπος με τον οποίο όνειρα και πεισιθανάτιοι συμβολισμοί συμπλέκονται στο κείμενο, φανερώνει τη σύζευξη νατουραλιστικών και νεορομαντικών στοιχείων, τη συνύπαρξη «βιωμένη[ς] πραγματικότητα[ς] και συναισθηματισμού» (σ. 138). Το στοιχείο αυτό, πάντως, επισημαίνει η συγγραφέας δεν αναιρεί την κριτική και πιστή απεικόνιση των άγριων ηθών της ελληνικής υπαίθρου που προσφέρει ο Αυγέρης, ούτε την απομάκρυνσή του από τις ηθογραφικές νόρμες (σ. 144).

Στη θεατρική παραγωγή της Γαλάτειας Καζαντζάκη στρέφεται η Κωνσταντίνα Γεωργιάδη στο κείμενο «Το θεατρικό έργο της Γαλάτειας Καζαντζάκη και οι αναφορές της στην ιψενική δραματουργία» (σ. 143-161). Η συσχέτιση του έργου της Ελληνίδας συγγραφέα με αυτό το Νορβηγού πατριάρχη του Ρεαλισμού γίνεται μέσα από τέσσερα δράματά της, απλωμένα συγγραφικά στον χρόνο: *Πειο ευγενικός*, *Με κάθε θυσία*, *Υποστατικό* και *Συμπληγάδες*. Η Γεωργιάδη εκκινεί από τους κοινούς κοινωνικούς

στόχους των δύο συγγραφέων και στη συνέχεια, αλιεύει μοτίβα, τεχνικές, χαρακτήρες αλλά και εμβληματικές σκηνές και εκφράσεις που παραπέμπουν στα ιψενικά δράματα, και κυρίως ως προς τα πρώτα δύο έργα, στο *Κουκλόσπιτο* και στην *Έντα Γκάμπλερ*. Ο θεσμός του γάμου και η κοινωνική υποκρισία που τον περιβάλλει, τα ερωτικά τρίγωνα και οι αισθησιακοί χοροί, οι παιδιάστικές συμπεριφορές, οι νοσηρές επιθυμίες και ο πολιτικός αμοραλισμός είναι κάποια από τα δάνεια που η συγγραφέας του άρθρου αποδίδει στη 'συνομιλία' της Καζαντζάκη με τον ιψενικό σύμπαν. Στα ύστερα έργα, *Υποστατικό* και *Συμπληγάδες*, που εμφανίζονται μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, η σχέση με τον Ίψεν συνεχίζεται, αν και όχι αναγκαστικά με του ίδιους όρους. Στο *Υποστατικό* η θεματική φαίνεται να αντλείται κατά βάση από τους *Βρυκόλακες* ενώ στις *Συμπληγάδες*, ο πρωταγωνιστής-συγγραφέας ξεκάθαρα αναφέρεται και καταφέρεται εναντίον του συγγραφέα Ίψεν και των ιδεών του. «Συμπερασματικά» η Γεωργιάδη σημειώνει ότι «ο Ίψεν υπήρξε για την Καζαντζάκη ένα σταθερό μεν, αλλά αμιγώς λογοτεχνικό κατά τα άλλα πρότυπο. Οι επιρροές της από αυτόν δεν κατόρθωσαν να αφομοιωθούν στο έργο της πέρα από τα όρια της μίμησης» καθώς ο στόχος της δεν φαίνεται να ήταν η αναπαράσταση της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας (σ. 161).

Η τελευταία 'ενότητα' του τόμου αποτελείται από δύο κείμενα που ρίχνουν το βάρος, όπως είχε κάνει νωρίτερα και το άρθρο του Γιάννη Μόσχου, σε ζητήματα σκηνικής παρουσίασης και υποκριτικής. Η Μαρία Καπή, στο πρώτο εξ αυτών («Το πλέγμα των γυναικείων πορτρέτων του μοντέρνου ευρωπαϊκού ρεπερτορίου του θιάσου της Κυβέλης τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του (1907-1912)» (σ. 161-182)) εξετάζει τους ρόλους σε έργα του μοντέρνου δράματος που έχει επιλέξει να ερμηνεύσει η Κυβέλη Αδριανού στο ξεκίνημα της θιασαρχικής της καριέρας. Η Κυβέλη ανήκει στη νέα γενιά των ηθοποιών, που έχει (σύντομη έστω) εμπειρία εγκύκλιας καλλιτεχνικής μόρφωσης –πέρασε από τη Βασιλική Δραματική Σχολή– αλλά και των νεοτερικών πειραματισμών του καιρού της, καθώς θήτευσε στη Νέα Σκηνή του Χρηστομάνου. Ως ηθοποιός έχει από νωρίς συνδεθεί, σημειώνει η Καπή, με την εικόνα της «εκλεπτυσμένης 'ενζενί' με λεπτοφυές, χαριτωμένο και ανάλαφρο υποκριτικό ύφος, με άνεση στον χειρισμό της φωνής και του γέλιου, και με φυσικότητα» (σ. 164). Προς αυτή την κατεύθυνση, υποστηρίζει η συγγραφέας του άρθρου, προσπαθεί να κατευθύνει και τους 'προκλητικούς' νέους ρόλους που επωμίζεται. Στα πέντε πρώτα χρόνια λειτουργίας του θιάσου της η Κυβέλη ανεβάζει έργα των Ίψεν και Στρίντμπεργκ, αλλά και δραματοποιήσεις μυθιστορημάτων των Γκόρκι, Τολστόι και Ζολά. Όταν ερμηνεύει τη Νόρα, τη Δεσποινίδα Τζούλια και τη Ρεγγίνε, η ηθοποιός φαίνεται να καταφεύγει σε «χαρακτηριστικά μιας ρομαντικής υποκριτικής μεθοδολογίας των όψιμου ευρωπαϊκού

βεντετισμού» (σ. 168), να προσπαθεί να περιορίσει και να «μαλακώ[σει] τις κοφτερές όψεις» της ηρωίδας (σ. 171) ή να τονίσει «στοιχεία όπως η κοριτσιίστικη χάρη και η θηλυκή ματαιοδοξία» (σ. 173). Ανάλογη τάση μοιάζει να επικρατεί και στις θεατροποιημένες διασκευές που ανεβάζει, μόνο που εκεί, η 'ανακατασκευή' των δραματικών χαρακτήρων έχει ξεκινήσει ήδη από το ίδιο το διασκευασμένο κείμενο. Πιο χαρακτηριστική ίσως είναι η περίπτωση της *Νανάς* όπου κυριαρχούν τα ηθικοπλαστικά στοιχεία και «το εξευγενισμένο και εκλεπτυσμένο πορτρέτο της παραστρατημένης ηρωίδας» (σ. 178). Γενικά η σχέση της Κυβέλης με το μοντέρνο ρεπερτόριο και τις αντισυμβατικές του ηρωίδες διαπνέεται, υποστηρίζει η Καπή, από «τάση εξιδανίκευσης» όπου κυριαρχούν «η ομορφιά και η ισορροπία, ως κώδικες υποκριτικής» (σ. 180) ενώ γενικότερα «τα έργα του μοντερνισμού, λειτουργούν, όπως είναι γνωστό ως 'ένεσεις ποιότητας' στο κατά βάση εμπορικό ρεπερτόριο βουλεβάρτου της ελληνίδας πρωταγωνίστριας» (σ. 179).

Το δέκατο και καταληκτικό μελέτημα της έκδοσης, «Τα βαρίδια του εκσυγχρονισμού: ελληνικά εγχειρίδια υποκριτικής» (σ. 183-199), ανήκει στον Αντρέα Δημητριάδη. Στόχος του είναι να διερευνήσει αν οι σαρωτικές αλλαγές και η ρήξη με το παρελθόν, που επί της αρχής προωθούσε η ρεαλιστική σχολή, έφτασε μέχρι τη σκηνική ερμηνεία και αν το υποκριτικό ύφος των Ελλήνων ηθοποιών αναμορφώθηκε «ώστε να ανταποκριθεί στις νέες, ολοένα και πιο σύνθετες, απαιτήσεις που έθετε το εκσυγχρονισμένο ρεπερτόριο» (σ. 183). Η απάντηση στα παραπάνω ερωτήματα θα βασιστεί στα εγχειρίδια υποκριτικής των Πάνου Καλογερίκου, *Η μιμική* (1928) και Βασίλη Αργυρόπουλου, *Η τέχνη του ηθοποιού* (1948) – ηθοποιοί και οι δύο που έζησαν από κοντά τις εξελίξεις στις αρχές του 20ού αιώνα. Το υλικό της έρευνας συμπληρώνουν φωτογραφίες ηθοποιών και παραστάσεων της εποχής, τεκμήριο επισφαλές και ενίοτε παραπλανητικό, όπως επισημαίνει και ο μελετητής, σκόπιμο και διαφωτιστικό, εντούτοις, όταν χρησιμοποιείται συνδυαστικά και με περίσκεψη. Οι απόψεις του Καλογερίκου περί μιμικής και τέχνης του λόγου, στον βαθμό που αφορούν κυρίως τον καταρτισμό των σπουδαστών, δοκιμάζουν να βοηθήσουν στην «καλλιέργεια και άσκηση της φωνής» και στην «εκμάθηση της εξωτερικής απεικόνισης των συγκινήσεων» (σ. 185). Οι θέσεις του, υποστηρίζει ο Δημητριάδης, φαίνεται να απηχούν ως ένα σημείο το σύστημα υποκριτικής του γάλλου Φρανσουά Ντελσάρτ –που έδωσε τις βάσεις για τις μεθόδους 'ρεαλιστικής' υποκριτικής του 20ού αιώνα– αλλά «στις μεταγενέστερες απλουστευμένες μορφές του», χωρίς την έμφαση στη συγκίνηση δηλαδή, και στα ειλικρινή συναισθήματα του ηθοποιού. Μοιάζει επίσης εξαιρετικά πιθανό, όπως μαρτυρούν οι φωτογραφίες, το τυποποιημένο υποκριτικό ύφος που προτείνει ο Καλογερίκος να είναι γνωστό και αποδεκτό από τις πρώτες κιόλας

δεκαετίες του αιώνα στις τάξεις των ηθοποιών. Στις ίδιες περίπου συντεταγμένες δείχνει να κινείται και ο Αργυρόπουλος, κατά τον Δημητριάδη, μολονότι στα εισαγωγικά του σχόλια διατυπώνει «απόψεις [που] δεν απέχουν πολύ από τις ιδέες του Στανισλάσβσκι» (σ. 198): καταφεύγει και αυτός σε μια συστηματική και λεπτομερή ανάλυση και ταξινόμηση των συναισθημάτων. Τα εγχειρίδια υποκριτικής, με άλλα λόγια, καταδεικνύουν ότι «η γενιά που εμφανίστηκε στη σκηνή την πρώτη δεκαετία του εικοστού αιώνα, δεν θα μπορούσε να απαλλάξει την ελληνική υποκριτική από την τυραννία της τυποποίησης και να την οδηγήσει στην ελευθερία του ψυχογραφικού ρεαλισμού» (σ. 199).

Τα κείμενα του τόμου *Η πρώτη υποδοχή του Ρεαλισμού και Νατουραλισμού στο ελληνικό θέατρο* που παρουσιάστηκαν παραπάνω, φέρνουν στο φως νέο αρχειακό υλικό, καλύπτουν κενά της έρευνας και διευρύνουν τον προβληματισμό γύρω από την πρόσληψη του φαινομένου σε ζητήματα δραματουργίας, παράστασης και κριτικής. Η προσέγγιση είναι κατά βάση ιστορικιστική και συχνά, στις ογκώδεις υποσημειώσεις τους, φωλιάζει πλούτος πληροφοριών, συστηματική τεκμηρίωση και νέα γνώση, απόσταγμα διδακτορικών διατριβών και εκτεταμένης μελέτης. Μέσα από τα θέματα που εξετάζονται, αναδεικνύονται οι κατακτήσεις και τα όρια της δεξίωσης του Ρεαλισμού και του Νατουραλισμού στη νεοελληνική θεατρική πραγματικότητα του τέλους του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού. Διαφαίνεται, όμως, και η ανάγκη αναδιάταξης και διεύρυνσης της σχετικής συζήτησης προς τρεις τουλάχιστον κατευθύνσεις: α. την κατανόηση και αποτίμηση των εξελίξεων συγκριτικά με όσα συμβαίνουν τόσο στις χώρες 'εξαγωγής' του φαινομένου όσο και σε άλλες χώρες υποδοχής του· β. την ενίσχυση του διαλόγου ανάμεσα στο θέατρο και τις άλλες τέχνες, όχι με όρους ιεραρχίας και κανόνα, αλλά στη βάση της συν-διαμόρφωσης κοινωνικών και πολιτισμικών προτύπων και 'λόγων'· και γ. την αξιοποίηση ερμηνευτικών μεθόδων, θεωρητικών εργαλείων και κατηγοριών ανάλυσης που θα επιτρέψουν την απομάκρυνση από τυποποιημένα και ευθύγραμμα (ή ευθυγραμμισμένα) σχήματα, τα οποία αναπαράγουν ξεπερασμένες εννοιολογήσεις, αμφίβολες γενικεύσεις και ουσιοκρατικές αντιλήψεις. Διότι τέτοια φαινόμενα, όπως παρατηρεί και ο Γλυτζουρής «δεν συντελέστηκαν τόσο νοικοκυρεμένα και τακτοποιημένα [...] ήταν πολύ πιο σύνθετα, κατακερματισμένα στον τόπο και στον χρόνο και υπό το κράτος μιας δυσνόητης πολλακής εξέλιξης» (σ. 13).

Ιουλία Πιτινιά